

Il y a ceux qui en parlent et ceux qui le font

Samy Benammar

Number 200, September 2021

Vivre le cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/97110ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Benammar, S. (2021). Il y a ceux qui en parlent et ceux qui le font. *24 images*, (200), 80–87.



Il y a ceux qui en parlent et ceux qui le font

PAR SAMY BENAMMAR

Mon cinéma est égaré et je chéris profondément les traces disgracieuses de ses tâtonnements.

FUIR LA CRITIQUE

De nos jours, de nombreux cinéastes rejettent la critique et revendiquent même parfois de ne pas regarder de films afin de désentraver l'acte de création. Personnellement, cette posture m'effraie un peu. Certes, elle provient souvent d'une volonté justifiable de ne pas se laisser abattre par des textes au ton péremptoire ou agressif. Une crainte compréhensible si on prend en compte un certain héritage critique parfois virulent issu des *Cahiers du cinéma*. Le texte fondamental de Rivette « De l'abjection » en est peut-être l'exemple le plus frappant puisque le commentaire sur le suicide de Riva dans *Kapo* se conclut sur l'affirmation que le réalisateur « n'a droit qu'au plus profond mépris. ». La verve de Rivette, tout aussi enflammée et inspirante soit-elle, est aussi symptomatique d'une tendance de certains critiques à manquer de bienveillance, à s'adresser à des images projetées sans considérer les petites mains épuisées qui ont fabriqué ces films. Il existe peut-être une part d'incompatibilité entre la création, acte d'orfèvrerie éreintant, et la critique, saccage verbal des images. Ainsi, les nombreux blogues de cinéastes invités publiés sur le site de la revue prennent plus souvent la forme d'essais poétiques que critiques, de listes de films abordés avec tendresse que d'analyses filmiques, comme s'il y avait d'une part la parole des faiseurs, de l'autre celle des penseurs, toutes deux irréconciliables.

Dans *Vrai faux passeport* (2006), Godard imprime sur des séquences de films les mentions "Bonus" et "Malus", détournant malicieusement la posture de ses pairs parisiens en la réduisant

à une absurde et vaine binarité qui préfigure les étoiles ou autres systèmes simplistes de notes. Pourtant, la racine grecque de « critique » renvoie à une capacité de discernement et sa définition va bien au-delà du tri entre ce qui est bon ou mauvais. Elle invite au contraire à gratter la surface des choses et le jugement final sous forme de note n'en est que l'aspect le plus dérisoire. C'est tout le processus d'excavation des idées enfermées dans les œuvres qui constitue non seulement l'étymologie, mais aussi tout l'intérêt du geste critique.

CINÉASTE-CRITIQUE, HÉRITAGE DE LA NOUVELLE VAGUE

Matthew Rankin a fait exception au sein des blogues *24 images* avec son texte « Quelques observations québéco-winnipégoises sur le réalisme suicidaire ». Dans ce dernier, il prend un pas de recul face au cinéma québécois, en souligne ses travers : « une mélancolie, morne et inconsolable, doublée d'une préoccupation thématique constante pour le suicide. ». Et l'on sent bien dans cette remarque le cœur du cinéma du réalisateur qui substitue à la mélancolie un optimisme piquant et étincelant, préférant traiter ses sujets avec humour et ironie sans leur retirer toute leur dimension dramatique. Le texte critique a ainsi autant une fonction analytique qu'une fonction programmatique. En ce sens, un rapprochement peut être établi avec les auteurs des *Cahiers* dont la critique d'un certain cinéma visait à promouvoir le « leur ». À l'époque, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer et François Truffaut réalisent tous des courts métrages amateurs en 16mm et leur écriture leur permet d'acquérir une certaine notoriété dans le milieu.

Bien que ces noms finissent tous par abandonner l'écriture au profit de la réalisation, leurs films introduisent un rapport critique à l'histoire du cinéma. Le cas le plus intéressant est évidemment celui de Godard dont le travail post Nouvelle Vague est un hybride entre critique et pratique. Dans *Ici et Ailleurs* (1976), coréalisé avec Anne-Marie Miéville, les images tournées en Palestine sont sans cesse analysées, contredites, rejetées par les voix des cinéastes. Ils se demandent inlassablement pourquoi ils ont tourné ces images. Cette dynamique d'autocritique permet de mettre en évidence une idée essentielle : la critique est une pensée en mouvement qui n'a pas pour fonction de condamner définitivement ou de consacrer à jamais un film, mais au contraire de prolonger son existence en ouvrant la discussion. C'est peut-être là l'essentiel de la posture de cinéaste-critique : non pas une évaluation qualitative définitive du film, mais l'incertitude qu'implique un aller-retour constant entre la fabrication et le commentaire des images.

Les grands noms des *Cahiers* apparaissent ainsi sans surprise dans les textes de Nicolas Klotz, cinéaste et critique qui a publié de nombreux textes dans *24 images*. Dans sa critique de *Adieu au langage* (2014), il écrit ainsi : « les caméras sont des outils



↑ **Vrai faux passeport**
de Jean-Luc Godard (2006)





→ Truffaut sur le tournage de **Jules et Jim** (1962)



↑ **Ten Skies** de James Benning (2004)

pour regarder à l'intérieur de ce qui est là. Regarder dedans pour voir dehors. ». Difficile de ne pas percevoir ici une adresse que le Klotz critique adresse au Klotz cinéaste. Comme le montre l'inclusion de scènes du *Petit soldat* (1963) et de *Vivre sa vie* (1962) dans *Vrai faux passeport*, l'ambition de création court-circuite l'acte critique. Le cinéaste peut feindre une forme d'objectivité, essayer d'estomper son propre rapport à la création mais celui-ci devient rapidement évident. Klotz finit par conclure, citant les grandes figures de l'histoire du cinéma : « Les bons films étaient ceux qu'on n'arrivait pas à saisir totalement, qui restaient opaques, qu'il fallait revoir. Godard, Bresson, Bergman, Antonioni, Fellini, Visconti, Rivette, Eustache, Ferreri... Ils nous apprenaient tout sur le cinéma et sur la vie, en regardant leurs films. ». J'ose penser que là encore apparaît l'idée d'incertitude, celle d'un cinéma critique qui refuse de s'affirmer, laisse planer un doute, remet en question ses images en les laissant flottantes, en les ramenant toujours à leur dimension lacunaire et indéterminée.

PAS DE PRATIQUE SANS CRITIQUE

Bien que je n'ose aucunement me mettre à la hauteur de ceux qui, à la suite de Bazin, sont parvenus à changer le cinéma et sa pensée, une part de moi se reconnaît dans cette figure de cinéaste-critique. Je n'ai ni la carrière de Klotz ni celle de Pierre Hébert dont *Le film de Bazin* (2017) accompagne ce numéro en DVD. Hébert y démontre l'entrelacement de sa pratique avec une pensée héritée, entre autres, d'André Bazin. Dans son livre *Toucher au cinéma* (2021), il entrelace la pensée critique à ses exercices de dessin, mettant en évidence le lien dont il est ici question. Dans mon travail de critique, l'ombre du modeste créateur que je suis plane également au-dessus et au creux des mots. Parfois, ma subjectivité de cinéaste s'exprime à travers des textes qui s'emparent d'œuvres que j'aurais rêvé de réaliser. À d'autres moments, c'est davantage dans l'insertion de préoccupations très personnelles déguisées en commentaires distants et objectifs que mon double statut transparaît. Penser les images et se questionner sur leur éthique, leur justesse, leur originalité et leurs sens est un geste nécessaire et mes essais critiques sont très égoïstement des terrains de jeu, d'exploration, de validation et d'invalidation d'idées qui, quelque part, un jour, donneront peut-être un film. Ma sensibilité est ainsi secrètement rattachée aux modes de production qui transparaissent ou non à l'image. J'ai ainsi un intérêt particulier pour les films bricolés et les œuvres dont les génériques présentent une liste interminable de participants m'interpellent bien moins que ceux qui, à l'ombre des grosses productions, sont façonnés par une petite équipe d'amis peu munis, mais profondément passionnés. En ce sens, je rejoins les textes des *Cahiers* qui se sont opposés à un certain cinéma français répondant à des critères et exigences financières inaccessibles pour ces jeunes auteurs qui arpentaient les cinémathèques et les cafés plus que les plateaux de tournage.

Par ailleurs, je ne crois pas en ce geste inné du cinéaste qui, détaché de la réalité des films qui l'ont précédé, vomit un chef-d'œuvre en se tenant loin de ce qu'il considère être un milieu d'intellectuels qui ne connaissent rien de la réalité du tournage. À vrai dire, je déteste profondément ce cinéma parce qu'appliqué à la lettre, il donnerait au mieux un grand cinéaste par décennie, mais surtout parce qu'il renferme un mensonge évident. Tout cinéaste, jusqu'au plus bête d'entre nous, réfléchit ses films et s'inscrit donc dans une tradition critique. Se priver de la critique, c'est passer à côté de l'occasion d'affiner cet espace où venir glisser ses images et c'est sans doute la raison pour laquelle j'ai une

La critique ne se limite pas aux revues et aux notes, elle est un processus essentiel de remise en question sans lequel le film et le réalisateur deviennent des monstres d'ego qui risquent de dévorer la réalité qu'ils tentent de capturer.

986

affection infinie pour les films ratés qui témoignent d'une tentative de discussion avec le cinéma. Il y a, je crois, quelque chose de prétentieux dans ce cinéma qui ne prétend avoir besoin de lui-même et de quelques centaines de milliers de dollars, si possible. Mais le véritable enjeu n'est pas de lire ou non la critique mais de parvenir, dans ses images, à faire ressentir cette pensée du cinéma, cette capacité à mettre en place une autocritique constante.

J'éprouve une certaine indifférence envers les films réussis, ceux qui s'écoulent d'un bout à l'autre sans jamais exprimer le moindre doute, qui tracent une ligne de mise en scène ne laissant pas de respiration. La virtuosité géométrique d'un Kubrick, le travail minutieux et obsessionnel d'un Hitchcock ou encore la lumière orchestrée d'un Cuarón n'ont ainsi aucun réel effet sur moi. Mon regard s'y dépose, une petite voix me souffle « c'est beau » puis ces images disparaissent de ma mémoire, trop éloignées de la réalité de mon cinéma pour venir discuter avec lui. Mais pire encore que cette indifférence, je déteste les films qui n'ont pas dans leur corps visuel les vides où doivent venir se glisser les incertitudes et les hésitations. Je crois que ce rapport à la virtuosité, est une position critique fortement influencée par mon travail de cinéaste puisqu'aussi conscient que je puisse être des qualités de ces réalisateurs, je ne peux m'empêcher de penser devant leurs films que je ne veux pas être l'un de ces metteurs en scène omnipotents qui guident le film sans jamais se laisser porter, qui savent où ils vont.

Mon cinéma est égaré et je chéris profondément les erreurs que je commets, la laideur de mes typographies, le choix de laisser une erreur évidente et facile à corriger. Laisser une trace de ses tâtonnements.

Le fait de produire moi-même des images établit une proximité avec les cinéastes, dont je vois les films, qui finit par mettre en évidence une forme de distance. Bien incapable de prendre un film pour ce qu'il est – une projection finale dans une salle de cinéma – mon regard s'attarde sur les signes qu'on laisse à l'écran, qui témoignent des doutes du réalisateur. Sans eux, je ne vois qu'une image en deux dimensions refusant de discuter avec moi, de reconnaître qu'il n'est pas évident de faire un film. La critique ne se limite pas aux revues et aux notes, elle est un processus essentiel de remise en question sans lequel le film et le réalisateur deviennent des monstres d'égo qui risquent de dévorer la réalité qu'ils tentent de capturer. Cette dynamique peut prendre plusieurs formes souvent moins explicites que la parole de Godard, mais dont chacune des variations m'adresse un doute qui me rassure. Chez Bruno Dumont, elle apparaît dans la maladresse des acteurs amateurs dont les corps racontent une autre histoire, dont la parole court-circuite sans cesse la fiction par une voix qui n'a pas l'aisance de celle d'un comédien. Cette dernière reprend progressivement le contrôle dans le cinéma de James Benning qui abandonne son image à de longs plans fixes où le hasard ressurgit, l'auteur s'effaçant au profit des volutes de fumée qui obstruent la lentille. À l'inverse, chez Pedro Costa, c'est l'artificialité qui rend l'image douteuse lorsque l'on devine sans aucune difficulté un projecteur dissimulé derrière une fenêtre. On retrouve un procédé similaire chez Werner Herzog dont la folie des films brise les attentes, confronte à la réalité du cinéma la fragilité de l'idée de fiction et l'absurdité de celle du documentaire.

Cette sensibilité est évidemment soumise à des variations puisque rattachant l'œuvre aux intentions de production, je me trompe souvent, interprète mal tel ou tel signe, accorde à certains réalisateurs une bienveillance qui se révèle être factice. Mais, comme la parole, j'aime le cinéma qui reconnaît ses limites, met en place un dialogue, préfère à l'image péremptoire la reconnaissance des autres cinémas et laisse par là même un espace pour les questionnements du spectateur, une porte d'entrée vers l'acte de création et pas seulement une toile dont la transparence narrative dissimulerait l'opacité de la production. Mon rapport critique est fortement influencé par ma pratique puisque c'est moins le résultat du film que l'intention qui l'anime, le geste de création au cœur de celui-ci qui m'inspire. Dans mes films, toujours la texture, la main qui effleure les documents, la machine qu'est le montage, les procédés de fabrication aussi visibles que possible, la reconnaissance qu'il y a dans ces images un acte de création qui n'est pas certain de ce qu'il a à exprimer. En ce sens, je ne pense pas la critique en opposition ou en complémentarité à la pratique, elle est une idée profondément ancrée dans le cinéma, tout du moins celui auquel j'accorde la mention : BONUS.